

PROCESSOS METAFICCIONAIS NO GRUPO PÓS-64

Tânia Pantoja
UFPA

O uso de procedimentos de composição, como a colagem, a citação direta ou indireta, do pastiche e de abundantes combinações paródicas. A luta pela afirmação da individualidade, pelo não-esquecimento, a presença de uma suplementação radical entre a obra e certo suporte histórico, o tensionamento entre as categorias da violência e da subversão constituem as pedras de toque nos romances do grupo pós-64.

Explicitamente neles problematizam-se aspectos do tempo e da história na modernidade, reorganizados em termos estéticos, sob novas condições de enunciação a partir da presença de elementos e procedimentos de composição oriundos do realismo sintético norte-americano, do *nouveau roman*, ou mesmo relacionados a algumas das vanguardas históricas. Esses componentes, recombinações, constituem, em alguns casos, processos metaficcionalis que convocam a história e problematizam relações com ela. Tomando como diretriz essas correspondências, pretende-se, neste trabalho, traçar algumas linhas de compreensão sobre como se dá o tratamento da noção de tempo e história nesses romances.

Nos anos 20, autores como Boris Pilniak, Alfred Doblin, Artiom Vessoli, Aleksander Serafimovitch, Valentim Kataiev, Alfred Döblin, John Dos Passos, entre outros, produziram obras em que já se fazia presente um estilo francamente inclinado à fragmentação. Nessas obras é perceptível a problematização a respeito dos próprios instrumentais estéticos disponíveis (estratégias de composição, principalmente) numa grande intermitência polissêmica em relação a superfície da realidade habitual¹. Em geral, são narrativas plenas de palavras incompletas,

¹ Szabolcsi, Miklós. *Literatura universal do século XX: principais correntes*. Tradução de Aleksander Jovanovic. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

exclamações, inovações lingüísticas e, deliberadamente, imitam ou simulam o formato de diários, relatos, documentos e reportagens.

Tanto *A festa* (1976), de Ivan Ângelo² como *A terceira margem* (1983), de Benedicto Monteiro³ romances aqui escolhidos para análise, empregam estilisticamente o princípio da montagem, o que implica uma certa influência das vanguardas, a julgar pela estrutura de obras paradigmáticas mais recuadas, como *Manhattan transfer* (1925) de John Dos Passos ou *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, a última bastante conhecida, após ensaio de Walter Benjamin⁴.

Nos dois romances, encontram-se claramente inflacionadas e sobrepostas, desde múltiplas formas de textualidade – depoimentos, notas, fichas, inquéritos, citações acadêmicas, até o uso de tudo isso, mais a introdução de alguma moldura da literatura de viagens e da épica no caso de *A terceira margem* ou ainda, de elementos do melodrama associados a algumas pitadas de romance policial, em *A festa*. Sendo, portanto, ampla a diretriz quanto ao uso da montagem em processos que lembram esquetes. Nessa variabilíssima reunião de gêneros, cujo efeito imediato é a constituição de um painel de vozes, as fronteiras nem sempre são imediatamente reconhecíveis.

Por outro lado, a miscelânea de distintos modelos de textos estabelece certa estrutura de dossiê, cuja economia interna, concentrada em elementos associativos e, por vezes, parodiantes, convergem para a produção de sentidos variados na obra. No caso das obras em foco, essa estrutura de dossiê está perfeitamente alinhada com o tratamento temático de referenciais históricos – sobretudo à ditadura – sem prescindir daqueles aspectos periféricos,

² Ângelo, Ivan. *A festa*. 8ª edição. São Paulo: Geração Editorial, 1995

³ Monteiro, Benedicto. *A terceira margem*. 3ª edição. Belém: CEJUP, 1991

⁴ Benjamin, Walter. A crise do romance, sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v.1)

resultantes dos seus desdobramentos: a censura, a violência, a subversão. Inclinados a um formato que os identifica com o relato e fortemente ancorados à experiência individual, toda a estrutura desses romances direciona-se para a memória recente, resultando num súbito prestígio desta⁵.

Por trás dessa complexa elaboração estética estaria uma projeção idealizada do artista, do intelectual e do escritor, que passa a ser visto como o grande *militante revolucionário*, o *herói marginal*, nos anos da ditadura brasileira de maior radicalização política. Esse efeito resultaria da reação ao esgotamento de um ciclo cultural no país, cujas origens enraízam-se nos anos 30, e o desmedido crescimento da indústria cultural, influenciado por algumas ações estratégicas do governo militar no campo da cultura⁶. É claro que no percurso entre a insatisfação com o então novo panorama que se desenhava em torno da produção cultural e o engajamento de uma parte desses produtores de cultura, estão presentes todo um conjunto de idéias programáticas que, literalmente, fizeram a cabeça da esquerda militante da época⁷.

Assim, o grau de historicidade de determinados elementos temáticos da ficção do grupo pós-64, a violência, por exemplo, um dos temas mais explorados pela crítica, pode ser medida a partir do mergulho que o ficcionista, colocando-se como parte da intelectualidade engajada, faz no próprio universo discursivo do qual faz parte. Por conta disso, torna-se imprescindível, nesses romances, a busca à anterioridade de certas ações focalizadas e invariavelmente comprometidas com o tempo em que a ditadura está em processo no país. Nesse universo ficcional, a incerteza, a angústia passam a ser a tônica a movimentar personagens e atitudes.

⁵ Hollanda, Heloísa Buarque de & Gonçalves, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

⁶ Franco, Renato. Imagens da revolução no romance pós-64. In: Seggato & Baldan. *Sociedade e Literatura no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999 (Prismas). pp. 143-166.

⁷ Gorender, Jacob. Idéias que fizeram a cabeça da esquerda. In: _____ *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1999; p.80-86.

Em alguns romances, essa orientação ganha contornos de ruptura extremada: a falta de unidade, a coerência interna quebrada por arremates imprecisos, parecem querer deflagrar uma relação pautada pelo ceticismo. Paul Maltby,⁸ observa que entre as características da pós-modernidade, está a consciência de que os discursos dominantes podem se expressar de várias formas: nas versões oficiais da história ou dispersos nas representações culturais e sociais. É preciso, então, sempre deflagrar um olhar suspeito sobre tudo o que se constitui como discurso. Em *A festa* e *A terceira margem*, essa consciência está de alguma forma, associada ao desenrolar do universo dos personagens e faz-se pela problematização que resulta na multiplicidade de concepções, às vezes paradoxais.

A historicidade, freqüentemente apontada como elemento recorrente em narrativas pós-modernas, nos dois romances, alcança dilatada problematização ao equacionar a relação ficção/realidade, a partir da referencialidade temática. Nesse sentido, a relação com o tema da ditadura ou com elementos direta e indiretamente ligados a seus desdobramentos, é o principal elemento de suplementação entre a obra e o suporte histórico. Mas não o único. A vibrante apreensão da mentalidade em processo, feita de maneira explícita, parece recuperar e materializar, a contrapelo, também no espaço da ficção, a proposição de que a obra é um produto de seu tempo. No que se refere a isso, Benedicto Monteiro em *A terceira margem*, chega a fazer citações diretas de George Duby, Roland Barthes e uma constelação de outros andarilhos da palavra, além de viajantes e aventureiros de passagem que, no intercurso do final do século XIX e início do XX infiltraram-se pela Amazônia, entre eles, Johann Spix, Karl Martius, Charles

⁸ Maltby, Paul. Thomas Pynchon. In: _____ *Dissident posmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. Philadelphia: Pennsylvania, 1991; p. 131-184.

Wagley. Piaget, igualmente citado, alimenta a construção da personalidade, entre outras, de Robertinho, personagem de *A festa*.

Não são pequenas referências. E estão longe de passarem despercebidas. Em alguns casos, longos trechos foram transpostos de um texto matriz para a narrativa ficcional, num minucioso trabalho artesanal de recorte e colagem em que o uso da citação sustenta grande parte da pragmaticidade discursiva ao operar efeitos próximos ao do pastiche: a intervenção de seus enunciados serve à reatualização de questões colocadas em foco no romance. Não é difícil observar que processos como esses procuram colocar a nu a orientação programática que os reveste. Assim, a constituição do espaço, do tempo, da literatura, ou mais especificamente, a própria criação ficcional – sua natureza estética, seus instrumentais, sua funcionalidade social – são diretamente explicitados na materialidade desses romances, como parte dos seus sentidos convergentes. Uma vez que na metaficção a própria ficcionalidade é problematizada, constituindo-se numa reflexão sobre si mesma⁹, diante de tantos aspectos que apontam para uma ostensiva auto-reflexibilidade, logo é possível compreender esses romances como metaficções historiográficas.

Alimenta a metaficção, o princípio de que o acesso à realidade é sempre lingüístico. O metaficcionista “cria a ilusão ficcional e a desnuda sistematicamente, levando o leitor a compreender também como a realidade é criada”¹⁰. Para Linda Hutcheon¹¹, o uso da metaficção é uma retomada e ao mesmo tempo a reordenação do problema da mimesis aristotélica. Enquanto a mimesis aristotélica opera a partir da similaridade entre elementos da obra e do real empírico, que ela chama de *mimesis do produto*, em narrativas metaficcionais ou narcísicas haveria a

⁹ Waugh, Patrícia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious*. Londres, Nova Iorque: Methuen, 1984.

¹⁰ Paro, Maria Clara Boneti. *O pós-moderno na literatura americana: a metaficção*. Itinerários; Araraquara, n° 1, 1999; p. 197-223.

¹¹ Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Nova Iorque: Methuen, 1988.

mimesis do processo, prevalecendo o princípio da interação concentrado no próprio ato criativo. Em outros termos, no lugar de apenas estabelecer similaridades caberia ao receptor terminar de criar a obra, considerando que seja capaz de reconhecer certas regras do fazer literário. No caso de *A festa* e *A terceira margem*, a saturação provocada pela montagem e sobreposição de narradores e pontos de vista, a profusão de textos recortados, frases picadas, a importação de estilos e de figuras de outros gêneros discursivos como a propaganda e o jornal, tornam a visualização e leitura da obra uma operação verborrágica, mas capital na busca pela expressão das diversificadas estruturas que a linguagem pode apresentar.

Ampliando esse aspecto da auto-representação formal a partir do conceito de metaficção historiográfica, Linda Hutcheon¹² tem apontado que as relações entre literatura e história são interpostas por questionamentos relativos à subjetividade, à identidade, à ideologia e como tudo isso torna-se texto. No programa teórico de Hutcheon, a separação entre o literário e o histórico é o que mais se tem contestado na teoria e na arte pós-moderna. A própria história dessa interatividade, em alguns casos, é refuncionada na medida em que os mesmos subterfúgios outrora utilizados pelos historiadores, como a criação de versões imaginárias de fatos reais, são apropriados pelo romance contemporâneo. Às vezes radicalmente e colocando sob suspeita qualquer noção de verdade que queira sobrepujar outras, há nesse trajeto a postura auto-reflexiva que confronta de que forma e em que termos, processos que efetivam a constituição de dicotomias como história/ficção, particular/geral ou presente/passado, devem se fazer representar no romance, numa confrontação, por si só, contraditória.

Como parte desse reconhecimento e sua implicação maior, cabe inserir aqui a repercussão e o comprometimento que a literatura mantém com a história nos dois romances sob

¹² Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo da Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Logoteca)

análise: a narrativa ficcional presta-se a um arremedo de voz profética em relação à historicidade das coisas e fatos. Segundo algumas citações inseridas no debuxo de *A terceira margem*, a literatura coloca-se “como antecipação em relação à análise propriamente política e histórica” (Barberis apud Monteiro, 1991).

Um dos aspectos de maior expressão diz respeito à constituição do tempo nesses romances: há um direcionamento constante em marcar muito especificamente o tempo das coisas e dos fatos. Em *A festa*, por exemplo, as datas precisas estão nas citações da abertura, ou mesmo nos blocos aparentemente esparsos que constituem os capítulos da obra, marcando *pari passu* as atitudes e destinos dos personagens. Para cada um, um tempo. Embora todos, personagens e tempos, estejam mobilizados pelo mesmo referencial, afinal, vidas se fundem numa única e grande narrativa: as relações entre o incêndio de um trem, provocado por nordestinos, expatriados de Belo Horizonte e uma festa de aniversário de um pintor pequeno-burguês.

Como toda concepção de história corresponde a uma concepção do tempo que lhe é inerente, o tempo desses romances é móbil e transitório, porém imbricado: não há apenas um tempo, assim como não há apenas uma história. Há vários tempos que se sobrepõem, formando uma rede de blocos de acontecimentos contíguos. Traço da modernidade, a substituição de uma história universal por várias histórias particulares oferece conseqüências quanto ao redimensionamento reflexivo também sobre o tempo, afinal “tempos particulares correspondem a essas histórias particulares; dedicando-se a humanidades várias, elas trabalham com um tempo plural e não único”¹³.

Em *A terceira margem*, a própria concepção sobre a medida de atuação do tempo ou da temporalidade está presente no interdiscurso do romance. Tudo são sugestões e é preciso

¹³ Nunes, Benedito. Tempo e história: introdução à crise. In: _____ *Crivo de papel*. São Paulo: Ática; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 131-154

amealhar os vários tempos e, conseqüentemente, os espaços: o tempo do geógrafo; o tempo, ou melhor, os vários tempos em que se inserem os estudos acadêmicos, lidos e discutidos pelo geógrafo e seus companheiros de equipe e, finalmente, o tempo épico do ribeirinho Miguel dos Santos Prazeres. Tempos que se alongam ou encurtam, ora em *flash-back* ora em *flash-forward*. Tempos aparentemente obliterados para se chegar a um tempo maior. Essa mobilidade, força também a mobilização do narrador: se antes foi um ponto fixo, um porto seguro “iluminando com seu olhar as várias faces do mundo a ser revelado”¹⁴, agora desdobra-se, funde-se, esquivase, enfim obriga a recepção a *decidir*. Nessa rotatividade de planos temporais, espaciais e narrativos, talvez se reconheça, sem nenhum caráter de sujeição, uma certa dívida com o *nouveau roman*.

Outro aspecto revelador é a concepção de que história existe apenas enquanto textualidade das várias formas de testemunho. Como bem afirma Marc Bloch¹⁵, historiador da primeira geração dos *Annales*, “mais de um texto se diz de outra proveniência do que de fato é: nem todos os relatos são verídicos e os vestígios materiais, eles também, podem ser falsificados”. Em seu aspecto formal, isso é esteticamente problematizado nos romances, na medida em que ocorre a sobreposição de vozes oriundas de um momento específico da história política do país ou da história das mentalidades, ora a partir de citações ou outros recursos próprios dos processos metaficcionais, ora pelo comportamento discursivo do narrador. Pode-se dizer que no diálogo entre história e ficção é, de certa forma, um certo descompromisso com a verdade, que estabelece não *a verdade*, mas os vazios, os liames entre as várias verdades, ou versões alternativas para um mesmo fato. Do ponto de vista prático, isso é possível justamente pela suplementação por parte

¹⁴ Josef, Bella. A nova realidade do romance hispano-americano. In: _____ *O espaço reconquistado, uma leitura: linguagem e criação no romance hispano-americano*. São Paulo: Paz e Terra, 1993; p. 15 - 42

¹⁵ Bloch, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

do receptor da obra ficcional: radicalizando o princípio de obra aberta, ele entraria como organizador e intérprete das possibilidades discursivas, terminando de construir a narrativa.

Por outro lado, a afirmação da individualidade é contundente nos romances do grupo em questão. Isso pode ser uma resposta à mentalidade programática do mundo moderno. De fato, parece implicar um comportamento que funciona como contraponto à diluição da experiência individual, apontada em vários estudos no campo da crítica da modernidade. A postergação dessa experiência, cujo cerne reside na idéia da técnica, sobrepondo-se ao homem¹⁶, está ligada à racionalização presente na base ideológica que propugnou a integração entre a cultura artística e histórica às exigências do desenvolvimento tecnológico¹⁷.

Ao operar como metaficções historiográficas, esses romances colocariam em evidência, mais do que a antigüidade da relação, o próprio teor de convergência entre ficção e história. Talvez o efeito maior dessa interação seja propor, entrelinhas, indagações sobre os pressupostos epistemológicos e morais inerentes à modernidade, mais especificamente naquilo que diz respeito à constituição da verdade, principalmente dentro das relações entre vida e arte.

No desenvolvimento desse ideário, a história guarda lugar como constituinte irreduzível e essa posição alcança uma dimensão tal que, em alguns momentos, a história parece ser requisito prévio para o fazer literário, seja como matéria prima – a *realidade histórica* – seja pela apropriação de certos princípios de abordagem das fontes, próprias da *disciplina historiográfica*. Muito embora operar a criação ficcional dessa maneira aponte para uma utopia que não passou despercebida a alguns ficcionistas, em *A terceira margem*, é possível ler o trecho

¹⁶ Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: _____ *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v.1)

¹⁷ Subirats, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-modernismo*. Tradução de Luiz Carlos Daher et al. São Paulo: Nobel, 1987.

de uma citação que, no contexto do romance, assinala os paradoxos que podem resultar da relação verdade/ficção:

“...o escritor reconhece o imenso frescor do mundo presente, mas para transmiti-lo, só dispõe de uma linguagem morta. Diante da página branca, no momento de escolher as palavras que devem assinalar francamente seu lugar na história e provar que ele lhe assume os dados, observa uma disparidade trágica entre o que faz e o que vê” (Barthes apud Monteiro).

De um modo geral, o historicismo, a autoconsciência, a ironia, a suspeita, o ecletismo, o pastiche, alguns dos principais atributos do pós-modernismo, estão presentes nesses romances. A inclusão de procedimentos composicionais de filiação vanguardista, não são, de fato, puras transposições de suas origens, uma vez que é claro o trabalho de re-combinação de elementos e nisso percebe-se não somente o reconhecimento da dívida com o programa estético do modernismo: valendo-se ainda do princípio da descontinuidade no aparato formal, servem de instrumental para questionar a própria representação da história. De modo geral, embora coexistindo com uma certa expressão estética que ainda guarda explícita afinidade com o modernismo, é já o programa pós-moderno que orienta a atitude auto-reflexiva expressa nesses romances.